

ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』（1747） の研究（3）—王立ギャラリーの提案—

田中 佳

Une étude sur les *Réflexions* (1747) de La Font de Saint-Yenne
(3) : proposition de la création d'une Galerie royale

Kei TANAKA

Résumé

L'auteur traduit ici une partie des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne publiées en 1747, et y ajoute quelques notes et explications en tenant compte de la situation artistique et culturelle à Paris au milieu du dix-huitième siècle. Dans la partie précédente, La Font se plaignait de l'état général des arts en France, surtout le déclin de la peinture d'histoire en dénonçant plusieurs causes : le changement des goûts du public, la production artistique conformée à ce nouveau goût et le défaut de la protection et l'encouragement officiels. Or, l'abandon du Louvre et la conservation des oeuvres d'art de la collection royale étaient des problèmes largement partagés par ses contemporains : Bachaumont, par exemple, en faisait mention dans plusieurs lettres adressées à la direction artistique. À la recherche de remède pour sauver à la fois l'art et le Louvre, La Font suggère ici d'installer dans le Palais du Louvre une galerie d'art pour exposer en permanence des tableaux choisis de la collection royale. Cette

idée est favorablement reçue, même si sa brochure fait scandale. Sa proposition entraînera la politique artistique à faire ouvrir, pour la première fois en France, au public une galerie royale de peintures dans le palais du Luxembourg à Paris. On y exposera une centaine de tableaux de la collection royale avec un cycle célèbre de Rubens, « La Vie de Marie de Médicis ». Cette galerie ouvert en 1750 sera une forme primitive de futur Musée du Louvre.

1. はじめに

本稿は、1747 年にラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ (LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne; 1688-1771、以下「ラ・フォン」と略) が著した『フランスの絵画の現状の諸原因に関する考察¹』(以下『考察』と略)の翻訳に若干の解題を交えながら内容を検討しようとするものである。これまでに、「ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(1)―出版の背景―」、並びに「ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(2)―物語画の衰退―」において、著者ラ・フォンの生涯と本書出版の背景を確認したうえで、本書のタイトルにもなっている「フランスの絵画の現状」およびその「諸原因」ととらえられている具体的な内容を、同時代の美術界の状況に照らし合わせながら読み解いてきた²。本稿は前二編の続編である。

サロン批評の先駆、「公衆」のクローズアップ、王立美術ギャラリーの提案という三点において「革命的」であった本書だが、中でも本稿で取り上げる王立ギャラリーの提案は、本書をめぐる激しい論争の只中にあっても各方面で好意的に

¹ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747. ただし刊行時には本書の著者名は記されていないかった。

² 拙稿, 2012 ; 同, 2013.

受け止められ³、その後、フランス初の王立ギャラリーとなるリュクサンブール宮ギャラリー(1750年開設)や後のルーヴル美術館(1793年開設)の創設へと繋がっていく、きわめて重要な箇所である。

なお本書の翻訳に際しては、前二編と同様に、原則としてスラトキンのリプリント版を定本としている⁴。以下の引用では、特に断りのない限り、註に示すページ番号は同版のものとすが、必要に応じてデモリスおよびジョレによるアンソロジーも参照した⁵。

2. 愛好家のコレクション蒐集室

「以上、フランス派において絵画の進歩を妨げている要因として、高貴な技法に対する奨励や報酬が無きに等しいこと、熱意ある庇護者や聡明な庇護者がいないこと、そして建築物の内部に新しい装飾が施されていることを指摘した。⁶」

前編で扱った部分で、ラ・フォンは「フランスの絵画の現状」として、神話や宗教、歴史、寓意などを含む「物語画 *peinture d'histoire*」の衰退を指摘していた⁷。ルイ14世(在位1643-1715)の時代に栄華を誇った物語画は、今や王室からも個人の愛好家からも注文が期待できなくなっており、数が減少するとともにその質も「低下」している。その原因として挙げられたのが上記の事柄である。とりわ

³ 本書をめぐる論争については、拙稿, 2004.

⁴ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1970.

⁵ DEMORIS et FERRAN, éd., 2001; JOLLET, éd., 2001.

⁶ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.29. なお本稿でも前編と同じく、「art(s)」を「(諸)技法」、「*beaux Arts*」は「高貴なる技法」、その単数形の「*bel Art*」は「麗しき技法」と訳出し、後者において文脈から絵画を指すことが明らかな場合には、訳者による補足として[絵画]と添えた。また[]は「原注」と表記している場合を除き、訳者による註を表す。

⁷ 先行研究では「*peinture d'histoire*」を「歴史画」と訳す例も多く見られるが、いわゆる史実を題材としない宗教画、神話画、寓意画なども含むジャンルであるため、筆者は「物語画」の訳語を採用している。

け「新しい装飾」、すなわち鏡をはじめとする華麗な室内装飾への熱狂が、壁面から絵画を駆逐したのだとラ・フォンは主張していた。

しかしラ・フォンは、こうした現状をただ憂えることに終始するのではなく、以下で積極的な復興策を展開する。

「そのうえで、われわれの物語画家に有用だと思われる手段が唯一あるとすれば、麗しき技芸[絵画]の愛好家たちによる見事な蒐集室ということになろう。この名高い好事家たち、この良き趣味の優れた保護者にして、凡庸さと軽薄さに天罰を下す使者たる人たちの力を借りてこそ、物語画はその名誉と進歩を回復することができるのではないか。とりわけ、ジュリエヌヌ、ブロンデル、ド・ガニー[ママ]、ド・ラ・ボワシエールをはじめとする諸氏は、その蒐集室によって、最も名高い蒐集家として位置づけられているといえよう。こうした人物たちの洗練された眼により、古今の最良の作品が、そしてブロンズや大理石の素晴らしい彫刻作品が選ばれている。その傍らには、江西やドレスデンの輝かしい磁器が飾られており、その台座も斬新で手の込んだ造りになっている。それぞれの作品は上品に並べられ、互いが引き立てられている。このような配置には、作品の選定そのものに勝るとも劣らない技術と趣味が必要となる。こうしたことのすべてが、洗練された厳しい目利きの眼を奪うような見せ物になるのである。⁸」

先述のように、ラ・フォンは物語画の衰退を、主に絵画の受容者の問題と考えていたため、受容者側からの復興策を提案するのも当然であろう。ここで頼みの綱とされたのは、当時の著名な美術愛好家たちのコレクション蒐集室である。

パリでの愛好家による美術品の蒐集は、ルイ 13 世（在位 1610-1643）時代やルイ 14 世時代にも行われていたが、宮廷が移設されると貴族たちもパリを離れ、文化の中心はヴェルサイユに移った。太陽王時代の末期に王弟オルレアン公フィ

⁸ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.29-30.

リップ(ORLÉANS, Philippe d' ; 1674-1723)がパリに戻り、後にルイ 15 世の摂政(在位 1715-1723)となるに伴って、貴族たちもパリに邸館を建てて居を移すことで、再びパリに文化が戻る。個人の美術コレクションが脚光を浴びるのは、ちょうどこの頃のことである。

この時期に最も重要な役割を果たした一人はピエール・クロザ(CROZAT, Pierre ; 1665-1740)であった。ピエールの父はフランス南部ラングドックの地方三部会財務官であり、その財産を兄のアントワヌが継いで植民地貿易などで膨らませ、クロザ家は当時最大の財産家のひとつとなっていた。ピエールはイタリアの人脈を活かし、1683 年頃から蒐集を始めたとされる。ちょうど王弟がパリに戻った 1700 年頃からは、パレ・ロワイヤルにほど近いリシュリュー通りの邸宅で美術家と愛好家の集まりを定期的に催すようになっていた。ここにはヴァトー、ラ・フォスやアントワヌ・コワペルといった王立絵画彫刻アカデミーの中心を担う画家たちと、マリエット、アベ・デュボス、ケリュス、バショールモンといった有力な愛好家・理論家たちが名を連ねている。参加者たちはピエールが蒐集した巨匠たちの絵画作品を前にして議論を交わし、絵画を評価する際の基準や言語を共同で練り上げ、美的な判断を養った。これは「影のアカデミー」と言われるほどの勢力を誇った⁹。

クロザの世代以降、美術品に特化した蒐集家の数も増えていくが¹⁰、それを促したひとつの要因は、美術品競売会の増加による美術市場の発達である。アムステルダムやロンドンでは 17 世紀前半から盛んに開催されていた競売会がパリにも進出して、1730 年代以降、年々開催数が増していき、美術品の流通が加速する。仮にクロザのように美術界との直接の繋がりがなくとも、市場で美術品を売買で

⁹ クロザについては、STUFFMANN, 1968, pp. 5-142 ; CROW, 1985, pp.39-44; 大野, 1992.

¹⁰ かつての収集家は、必ずしも美術品に特化したコレクションを形成してはおらず、自然物と人工物が入り交じった珍奇物のコレクション中にいわゆる美術品(絵画・彫刻など)が含まれていた。こうしたコレクションの部屋は驚異陳列室(ドイツ語圏では Wunderkammer、フランス語圏では cabinet des curiosités)と呼ばれる。cf. POMIAN, 1987. 邦訳, 1992.

きる機会が格段に増えたのである¹¹。さらに、1648年の王立絵画彫刻アカデミー (Académie royale de peintures et de sculptures ; 以下「アカデミー」と略) 創設後、不定期に行われていた会員展が、1737年以降、ルーヴル宮の「サロン・カレ」で毎年開催、無料で一般公開されるようになる。それによって、蒐集家でなくとも美術品に触れることのできる機会が定期的に提供された¹²。前編で取り上げた部分でラ・フォンが懸念していた「物語画の衰退」は、このような美術界の環境の変化とも表裏一体であった。

ラ・フォンがここで信頼の置ける蒐集家として具体的な名を挙げた人物たちは、いずれもクロザの一世代下で、このように美術の公開性がより高まった時代に蒐集活動を行っている。王立ゴブラン製作所の責任者であったジュリエヌヌ (JULIENNE, Jean de ; 1686-1766) は、アントワヌ・ヴァトーのパトロンとなったことで有名であるが¹³、コレクションにはフランドル派の作品が数多く含まれていることで知られていた¹⁴。ヴァンドーム広場の邸館に蒐集室を設けていた財務官ブロンデル・ド・ガニー (BLONDEL DE GAGNY, Augustin ; 1695-1776) は¹⁵、主としてオランダ・フランドル派やフランス派の416点の絵画と彫像などから成るコレクションを愛好家たちに公開しており、摂政に次ぐコレクションとして有名だった。総括徴税請負人のガイヤール・ド・ラ・ボワシエール (GAILLARD DE LA BOUËXIERE / LA BOISSIÈRE, Jean ; 1676-1759) のコレクションは、死後、散逸してしまったために全容がはっきりしないが、ルーベンスやヴァン・ダイクの作品などを有していたようであり、当時の大コレクションのひとつに数えられて

¹¹ 美術品競売会については、島本浣, 2005 ; MICHEL, 2010.

¹² アカデミー会員展は1699年に初めて一般公開されたが、その後1736年までの間には4回しか開催されていない。なお、本書の後半部分は1746年のサロン展出品作品に関する批評となっている。

¹³ その作品の複製版画化を企て、画家の死後、『ジュリエヌヌ集成』と呼ばれる版画集を出版した。*Figures de différents caracteres, de Paysages*, (2 vols.), Paris : chez Audran et F. Chereau, [1726-1728].

¹⁴ MARIETTE, 1853-1862, t.3, pp.15-16.

¹⁵ ラ・フォンの原文では、誤って« Blondel, de Gagny »となっているため、デモリスらの校訂本では建築家のブロンデル (BLONDEL, Jacques-François ; 1705-1774) と取り違えられている (DEMORIS et FERRAN, éd., 2001, p.99, n.5)。

いる¹⁶。ラ・フォンがこれらのコレクションを訪れた記録を探ることはできないが、ブロンデル・ド・ガニーのように公開されていたことがはっきりしているコレクションも含まれていることから、実体験に基づく記述である可能性は高い。

「このような価値ある蒐集室は、絵画のあらゆるジャンルによって構成されており、またそうであらねばならない。物語画の数が多ければ、その価値は高まり、大きな利点となるに違いないが、一枚の美しい風景画の愛らしさや魅力にも価値がある。フランドルの画家たちの絵筆は心地よく、瑞々しさと気取りのなさが特徴的で、強い光や反射光の効果の中では魔法のような魅力を持つ。完璧に模倣された布地には輝きと柔らかさが感じられ、馬の姿勢やその美しい形態も巧みに選ばれている。その主題の大半は平凡で卑近なもので、思想も面白味もないかもしれないが、この主題の低俗さは、かくも多くの魅力的な部分が相殺してくれる。最終的には、動物や果物や花といった最も格が低いジャンルを描く優れた画家たちに至るまで、皆がこの魅惑的な小宮殿を構成すべきなのである。今日の高貴なる技芸にとってきわめて貴重なこうした宮殿は、優れた画家たちの避難所である同時に、外国人の讃美の対象となっており、この首都に住む目利きたちにも楽しみを与えている。¹⁷」

ラ・フォンは何よりも物語画の復興を望み、そのための対策として愛好家の蒐集室を持ち出していたはずだが、ここでは物語画以外のジャンルの重要性も強調している。ただし、その主張はフランドル派に限定されている。フランドル派といえば、対抗宗教改革期の宗教美術の復興を担ったルーベンスによる大画面の作品や、弟子のヴァン・ダイクの肖像画などがまず思い浮かびそうなものだが、ここで言及されているのは、むしろ静物画や風景画、あるいは日常生活の情景を描いた風俗画などである。これらはアカデミーのジャンルの序列では最も下位に位

¹⁶ GUICHARD, 2008 ; MICHEL, 2010.

¹⁷ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.30-31.

置づけられ、高貴な物語画とは一線を画している¹⁸。たしかにフランドル派には、イタリア派に比肩しうる力量のある画家が数多く存在し、「下位のジャンル」であっても優れた作品が多数生み出されている。また多様なジャンルの作品によって眼を養うことが、美的判断の基準を確立するうえでも重要であることは容易に想像がつく。だが、とりわけフランドルの下位のジャンルの作品の存在が、ラ・フォンが目指すフランス派の物語画の復興に具体的にどのように貢献するのか、この記述では説明が不足しているといわざるをえない。

この部分には、上記のような個人コレクターの蒐集室で多くのフランドル派の作品を見たときの印象が影響しているのだろうか。あるいは、フランドルへの旅行体験も反映されているのかもしれない。1729年に訪れたフランドルでは、詩人ジャン＝バティスト・ルソー（ROUSSEAU, Jean-Baptiste ; 1670-1741）を訪ね、後述されるファン・ハーゲンなる愛好家と会った以外、ラ・フォンがどこを訪れ、何を見たのか、その足取りは明らかになっていないものの、同地で美術作品に触れる機会を得た可能性は十分に考えられる。『考察』初版については、逸脱の多さや回りくどい言い回しなどが後に批判されることになるが、このフランドル派の賛美も、一種の逸脱と解釈されるのではないだろうか。

3. 王立ギャラリーの提案

先にラ・フォンは物語画家のための「唯一の手段」として愛好家の蒐集室を挙げていたが、次にこれを凌駕できる手段というものを提示する。有名な王立美術ギャラリーの創設の提案である。

「今しがた述べた手段にも勝るものはもう一つあるだろう。それは間近に迫った没落からわれわれの画派を守るであろう。それはまた、高貴なる技芸の才能にこれほど恵まれた国民の君主たるわが国王の偉大さと威厳にふさわしく、これを実現することで、陛下が保護をお与え下さり、

¹⁸ アカデミーのジャンルの序列については、FELIBIEN, 1668. 邦訳, 1999-2001.

その進展に心を配っておられる美術の名は永遠に高まるであろう。その手段とは、すばらしいルーヴル宮殿に、日当たりの良い広大なギャラリーをひとつ、もしくは隣り合う複数のギャラリーを建設させることである。¹⁹⁾

ルーヴル宮に美術ギャラリーを設けること―この部分は、後のルーヴル美術館に繋がる最初の提案としてしばしば取り上げられるが、これまでの流れからも明らかな通り、ラ・フォンの第一の目的は、あくまでもフランス派の物語画の復興であり、ギャラリーの開設はそのための有効な手段という位置づけであった。

しかし、そのギャラリーを他でもないルーヴル宮に設けることを提案したのは、別の意図もあったからである。

「この宮殿は、われわれの君主たちの住居に実に相応しいにもかかわらず、住まわれていない。今なお外国人たちの賛美の対象である一方で、見捨てられているのを見た者に驚きを与えている。その軽視ぶりたるや、今日では[宮殿の]中庭の真ん中に建物が建てられる有様だ。ここには本来、泉水の中に噴水がぽつんと設けられるべきなのだ。これを設ければ装飾としても良いが、それ以上に公益に資する。そして人々が拱廊から宮殿に入ったときに、反対側の線対称上に出口が見えるようになる。というのも、この中庭の真ん中には、切石造りの数階に及ぶ個人の建物が建って久しく、この宮殿の内側は国民にまったく見えないようになっているのだ。それ以前に宮殿の外側は、一連の品のない厩舎や倉庫や露店や店舗などによって、すでに見えなくなっており、オラトワール修道会側から、ヴェー・ルーヴル広場側から、そしてサン＝ジェルマン・ロセロワ聖堂を臨む見事なファサード側からと、あらゆる側面からこのすばらしい建築物を取り囲んで台無しにしている。未だ完成していないこの宮殿にごく最近向けられたこうした侮辱は、自分たちの国王の住居が王自身

¹⁹⁾ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.31-32.

の費用で損なわれているのを知る善良な市民たちを、改めて悲しませている。というのは、本来であれば、どんなに役務が下位であろうとも、ずうずうしい濫用を止めることに全力を尽くすことを使命とする者たち自身が、宮殿を台無しにしているのである。そのことでわれわれは外国人の冷やかしの的となっており、几帳面な旅行者などは、旅行記の中でこう指摘しているほどだ。最も美しい王国の首都は、ヨーロッパの中で唯一、君主の宮殿が未完成で、放置されて[屋根がなく]むき出しの状態になっている有様で、あちらこちらが完全な廃墟になる危険にさらされていると。²⁰」

実は当時のルーヴル宮は、王宮とは思えないほど実に悲惨な状態にあった。ルーヴルは、12世紀末に国王フィリップ2世(在位 1180-1223)が建てた城砦以来、代々の王権によって増改築が重ねられ、未だに完成を見ていなかった。とりわけルイ14世時代にヴェルサイユ宮の造営費が増大してくると、ルーヴルの工事は突如、放棄されてしまったのである。1730年代に制作されたテュルゴによるパリの地図を見ると、ルーヴル宮の東側、クール・カレを囲む建物に、屋根がかかっていない部分があることが分かる²¹。ヴェルサイユに宮廷が移った後も、ルーヴルには造幣局や王立印刷所、各種王立アカデミーが残り、部分的には活用されていたが、ほかの部分は職人や市民らによって無秩序に占拠されていた。同じテュルゴの地図からは、本来のルーヴル宮の建物の周囲に大小の建築物が多く認められるが、これらは市民の住居や商店などであり、王宮の景観を乱していた。

このようなルーヴル宮の惨状に警鐘を鳴らしたのはラ・フォンばかりではなかった。本書と前後して²²、愛好家で定期刊行物『メモワール・スクレ』の執筆者

²⁰ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.32-34.

²¹ FIERRO et SARAZIN, 2005.

²² ラ・フォンが本書の草稿をバシヨーンに予め読んでもらったという説もあるが、バシヨーンは自身のメモワールの中で否定しており、真実は明らかではない(cf. JOLLET, 2001, pp.9-10)。先行研究では指摘されていないが、ラ・フォンのルーヴルに対する問題意識がバシヨーンのこの手紙に何らかの影響を与えた可能性も考えられる。ただし、バシヨーンは1724年にフォンテヌブロー宮に

としても名高いバショームオンは、当時の美術行政を取り仕切っていた王室建造物局総監ルノルマン・ド・トゥルヌエム（LENORMANT DE TOURNEHEM, Charles-François-Paul ; 在任 1745-1751）に宛てた私信の中で、「貴殿のよき趣味とよきお心づもりによって、ルーヴル宮を台無しにしているあらゆるごみを、つまり今日、その中心を占めている見苦しい建物のすべてを一掃させて」ほしいと述べている。バショームオンは、これまでの王室建造物局の支出の中で最も大きかったものの例を挙げ、これらに資力を注ぐ代わりに、長年の懸案事項であったルーヴル宮の完成のために費やすべきだったと嘆く。そして、このような建物の代わりに噴水や国王の彫像を設けることを提案し、彫像については形態や台座の装飾に至るまで細かな構想を示している。「結論としては、現在と未来のどんな手段もルーヴルの完成に貢献すると思われるに違いありません。というのも、それは人を傷つけるどころか、全く逆で、皆の財産なのですから。²³」

ラ・フォンがギャラリーの開設場所としてルーヴルを選んだのは、同宮が王宮にふさわしい姿を取り戻すことを望んだからでもあった。アンリ 4 世（在位 1589-1610）が美術関係の職人たちを住まわせて以来、ルーヴル宮は美術の制作・展示の場として重要な役割を担ってきた。ルイ 14 世の治世下では、王室建造物局総監コルベール（COLBERT, Jean-Baptiste ; 1619-1683）の主導で同宮の拡張工事が進められ、国王所有の美術品を収蔵するための部屋も計画されている。1661 年 2 月 6 日の火事でプティット・ギャラリーほかが焼失するが、同ギャラリーはアポロンのギャラリーに改築され、王付首席画家のル・ブランの肝いりで国王コレクションから選ばれた作品が収められていた²⁴。1656 年にはアカデミーの本拠地が同宮内に設けられ、隣接するいくつかの部屋には会員が制作した作品（主に入会作品など）を展示し、18 世紀の初めには愛好家たちにも公開されていたようである²⁵。同アカデミーの会員展も、1699 年以降は同宮内のグランド・ギャルリ

についての覚書で維持管理の問題点を指摘しており、以前から王宮の管理問題への関心が高かったことは確かである（Arsenal, MS/4041/440-445）。

²³ Arsenal, MS/4041/144-151.

²⁴ BRESC-BAUTIER, dir., 2004.

²⁵ GUÉRIN, 1715.

ーで、次いでサロン・カレで開催されている。ルーヴル宮と美術との結びつきはきわめて自然であり、ここに常設の展示室を設けることに違和感はなく、むしろルーヴル宮の本来の機能に叶う構想ですらあったといえよう。

だがギャラリー開設の前に、まずはルーヴル宮周辺の景観と宮殿の建物を整える必要がある。ラ・フォンは続ける。

「しかしながら公衆は、今日の王室建造物局総監であるトゥルヌエム氏の熱意と心遣いに大いに期待している。そして、異論の余地なく王宮の筆頭に挙げられ、それゆえに最大限の配慮が要求されるこの建造物の榮譽を高め、品位を回復させるために、そのあらゆる権限を用いるよう望んでいる。昨今は宮殿の完成のような大がかりな企てについて考えるには、全く都合の悪い時代である（この宮殿を仕上げるには百の手段があるとしても、陛下にそれなりの負担をかけないわけにはいかない）。当面は、雨によって日に日に進行する老朽化を避けるべく、サン＝ジェルマン[・ロセロワ聖堂]に面した最も美しく貴重な部分のみを覆うことから始めれば、僅かな費用で済むだろう。この重要な配慮は、不愉快な品のないものが宮殿を取り囲んでいる状況に終止符を打ち、王国民全体にとって尊重すべき宮殿の価値を落とすような大小の建物を、とくに宮殿の内側に建てさせないようにすることに結びつく。トゥルヌエム氏がこうした配慮を行うならば、国王が氏に託した名誉ある地位に実にふさわしく、氏の名を永遠のものにし、すべての誠実なる紳士たちから高い評価と感謝と思いやりが与えられることは間違いない。²⁶」

1745年にポンパドゥール侯爵夫人(POMPADOUR, Jeanne-Antoinette Lenormant d'Etiolles ; 1721-1764)が国王の寵姫として宮廷に迎えられると、夫人の弟ヴァンデイエール侯爵（後のマリニー侯爵、MARIGNY, Abel-François Poisson de Vandières ; 1727-1781）を王室建造物局総監に据える動きが生じる。しかしこの時点でヴァン

²⁶ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.34-36.

ディエールは 18 歳であり、経験も乏しく、美術行政の統括という重責を担うには時期尚早と判断された。そこで同年 12 月、二人の後見人であったルノルマン・ド・トゥルヌエムがこの任に就くことになった。前任のオリー (ORRY, Philibert de; 在任 1737-1745) が 1737 年 3 月末に就任した直後の 8 月からサロン展が毎年開催されるようになったこともあり²⁷、新総監にも革新的な施策への期待が寄せられたのであろう。

4. 絵画の管理・保存

ラ・フォンはギャラリーを開設する利点として、もうひとつ別の要素を挙げている。それは国王が所有する絵画コレクションの保存である。

「絵画の恒久的な復権に役立つ、最も迅速であると同時に最も効果的な手段として私が提案するのは、この宮殿の中もしくは付近の別の所に、陛下の絵画蒐集室を構成するヨーロッパの巨匠たちのきわめて価値の高い無数の傑作を恒久的に置くにふさわしい場所を設けることである。これらの絵画は今日、ヴェルサイユの街の中に隠されている、日当たりの悪い小さな部屋に積み上げられて埋もれている。外国の好事家たちは、見るができないためにこれらを知らず、関心を持っていない[原注：このことは、貴重にして広大な王の図書室が、かつてヴィヴィエンヌ通りのいくつかの小さな部屋にあったのと同じである。その後、ビニョン師が見事な建造物を建てさせ、図書室は今日、リシュリュー通りにある。彼の名は王国民にとって永遠に大切なものとなり、学者のあいだでも高名になるだろう]。王が所有する絵画にふさわしい場所を与えなければならない差し迫ったも

²⁷ ただし、オリー自身が就任直後からサロン展の毎年開催を意図していたわけではないようだ。アカデミーの議事録によると、1737 年 4 月 15 日付けのオリーの手紙で同年 8 月のサロン展の開催が指示された。同展の会場を訪れたオリーは、成功に満足して継続的な開催(議事録の表現では「時々 de temps en temps」)を望んだとされる。(PVAPS, t. 5, pp.201-202, 212.)

う一つの理由として、入念な配慮に値するのは、これらの絵画が空気に当てられたりさらされたりすることがないために、近い将来、必然的に傷んでしまうことがある。²⁸」

『考察』が刊行された頃、国王が所有していた絵画のコレクションは 2,500 点近くに上っていた²⁹。そのうちの一部がルーヴル・テュイルリー両宮に保管されていたほか、マルリー宮をはじめとする各地の城館を装飾していたが、大半はヴェルサイユ宮にあった。国王の寝室やギャラリーなどの装飾に用いられていた絵画も多数あったが、人目に触れない部屋に保管されたまま、日の目を見ることがなかった作品も多数あったようである。ラ・フォンが保存状態を憂慮しているのは、こうした作品のことであろう。

先述のバシヨーモンも『考察』刊行の年に新たな覚書をトゥルヌエムに送り³⁰、やはり王が所有するコレクションの管理の問題点を指摘している。バシヨーモンによれば、王はあらゆるジャンル、あらゆる種類の絵画や骨董品を数多く所有しているが、それらは王がほとんど足を運ばない城館や家具調度保管所など、王室が所有するあらゆる建物に散在している。それらの中からしかるべき作品（たとえばル・ブランの「アレクサンドロス大王の物語」連作などの名が挙げられている）を選んでテュイルリ宮の「大使のギャラリー³¹」に飾ってはどうか、またヴ

²⁸ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.36-37. ちなみに、この部分は 1752 年版では次のようになっている。「陛下の絵画展示室を構成している、ヨーロッパの巨匠たちによる非常に価値の高い無数の傑作を恒久的に置くにふさわしい場所をそれはルーヴル宮の中に求めることである。」（下線筆者）[LA FONT DE SAINT-YENNE], 1752, pp.223-224.

²⁹ 1710 年に作成された国王コレクション目録には 2,376 点の絵画が採録されている（BAILLY, 1899）。

³⁰ AN, O1/1907(B)/16; Arsenal, MS/4041/427-8. いずれも同じ手紙だが、後者の末尾には « additions et observations » が加わる。

³¹ 52,6m×9,8m の大きさを持つこのギャラリーには、ローマのファルネーゼ宮をモデルにした装飾が施された。1668 年末に、国王コレクションから選ばれた第一級のイタリア派の作品（ダ・ヴィンチ、ラファエロ、ジュリオ・ローマーノ、ティツィアーノ、ティントレット、カラッチ兄弟、カラヴァッジオなど）が飾られ、胸像、工芸品、家具・調度品、宝飾品なども加わる。だが宮廷がヴェルサイユに

エルサイユの家具調度保管所に眠っている中国の骨董品や武器などは、絵画には不向きの光が当たる場所に飾ってはどうかと述べる。そしてイタリアのパラッツォを引き合いに出し、絵画を飾る壁は白か石の色で塗り、部屋をより広く明るく見せるように提案している。手紙の末尾では追伸の形で、ヴェルサイユの建造物局にある第一級の美しさを誇る絵画については、洗浄を施し、場合によっては支持体に移すべきであると述べ、とりわけブッサンの傑作《サビニの女たちの略奪》と《フローラの勝利》の2点に注意を喚起して筆を置いている。

バショームンやラ・フォンに先立って建築家のガブリエルが、1739年に、王家の中で放置されている作品を調査し、目録を作成することを提案する。また1740年には、絵画を盗難から守ること、そして再分類することを暗に示した覚書が総監宛に届いた³²。

この時期に立て続けに国王コレクション保存・管理状況を憂慮する声が挙がった背景のひとつとして、イタリアでの古代遺跡の発掘が始まったことが指摘される³³。紀元79年のヴェスヴィオ火山の噴火により、ナポリ近郊のポンペイ、ヘルクラネウム(現エルコラーノ)などが溶岩や火山灰などに覆われ、町全体が埋没した。18世紀の初めにその片鱗が偶然再発見されたのを機に、1738年からヘルクラネウムの、次いで1748年からはポンペイの発掘作業に着手されている。出土した品々は人びとを驚かせた。とりわけ後に発掘されるポンペイの建造物には多数の色彩豊かな壁画が残っており、これまで文献によってしか知られていなかった古代美術を具体的に目にすることができるようになった。これは18世紀後半に出現する新古典主義美術に多大な影響を与えた³⁴。発掘の様子はローマに設けられていたフランス・アカデミー(Académie de France à Rome)などを通じて迅速に伝えられ、ローマ留学中の画家や彫刻家たちの中には、出土品の記録に動員され、挿絵版画入りの集成の出版に貢献した者もいた³⁵。古代の遺物を実際に

移動したのに伴い、それらの多くは同ギャラリーから撤去され、調度品保管所やヴェルサイユ宮に移された。cf. SABATIER, 2010, pp.244-248.

³² ÉTIENNE, 2012, p.212.

³³ McCLELLAN, 1994, pp.70-74.

³⁴ HONOUR, 1968, ch.2.

³⁵ CAYLUS (A. C. Ph.), *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et*

目の当たりにしたことで、同時代の作品の後世への継承に思いが及んだのであろう。これと前後して、絵画の修復の注文が増え、美術市場においても作品の状態への関心が高まっていく³⁶。

国王コレクションの現状を告発するラ・フォンは、バショーマンのように具体的な作品を念頭に置いてはいないが、絵画の適切な保管のモデルとしてパレ・ロワイヤルの例を引き合いに出す。

「もしもパレ・ロワイヤルの称讃すべき絵画が、二十年間も闇の中に積み上げられ、訪れることができない状態で狭い場所に保管されていたとしたら、それは今日、どのような運命を辿っていたであろうか。国王の絵画はもっと長い間、そのような憂き目に遭っている。それに比べて摂政殿下は、信じられないほどの心配りで見事な蒐集を行い、優れたその選択と価値の高さにふさわしい入念さをもって、遠く離れた国々から絵画を取り寄せた。そして、この宝をしまい込んで埃の中に埋もれることがないように心がけたのである。あらゆる天賦の才に恵まれ、美術への愛を持って生まれたこの偉大な殿下は、一国において美術を完成させることは、文芸の完成と並んで、その国の偉大さと卓越性を示す目に見える証の最たるものであると確信し、自身の趣味の中でもそれらに最大限の愛情を注いだ。ところが[その中でも]絵画を最上の楽しみとし、あらゆる娯楽のうちで最も魅了されていた。早い時期から絵画のあらゆる美を学び、ひとりの優れた画家[原注：コワペル氏]からその神秘的な奥義について教えを受けた。多くの月桂樹（栄誉）を摘んできた摂政の手だが、絵筆や鉛筆を持つことを軽蔑しなかった結果、あらゆる楽しみの中でも高貴なものの機微のすべてをとらえたのである。³⁷」

ルーヴル宮のすぐ北側に位置するパレ・ロワイヤルは、もともとルイ 13 世の

romaines, (7 vols.), Paris, Desaint & Saillant, 1752-1767.

³⁶ 修復の問題については、ÉTIENNE, 2012.

³⁷ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.37-38.

宰相リシュリュー枢機卿(RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de ; 1585-1642)の邸宅だったが、死後に王家に遺贈され、1692年からは王弟オルレアン家の専有物となっていた。オルレアン公フィリップは世紀の変わり目頃から主にここに滞在し、パリの文化の中心を築いた。ルイ15世の摂政の位にあった1715年から1723年には、後に「摂政様式」と呼ばれるロカイユ装飾をモチーフとする新たな美術様式が開花した。

オルレアン公は趣味人として知られる。アカデミー院長のアントワヌ・コワペルにギャラリーの装飾などを担当させるとともに、絵画の手ほどきも受けていた。絵画の蒐集にも熱心で、パレ・ロワイヤルの蒐集室には、ラ・フォンに限らず、多くの同時代人が讃辞を贈っている³⁸。この公爵の蒐集活動を支えたのが、先述のピエール・クロザであった。クロザの最大の功績は、自身のサークルに集った画商などのネットワークを活用して、スウェーデンのクリスティーナ女王(在位 1632-1654)のコレクションの購入を仲介したことである。これをはじめとして、500点以上の第一級の絵画がパレ・ロワイヤルに蒐集され、そのコレクションの一部は複製版画集のかたちで広く知られた³⁹。公爵は生前から蒐集室に美術家や愛好家や目利きなどを迎え入れていたが、死後の1727年には一般にも公開されるようになり、所蔵品のカタログも出版された⁴⁰。

「フランスが誇る傑作の数々は、その[摂政の]広い見識と優れた趣味の恩恵を被っているのである。摂政はその宮殿のなかで、これらの傑作に実に立派な避難所を与えたが、これはヨーロッパで最も名高い蒐集室に匹敵する評価を得ることになった。これらの傑作に最も適した光を当てるべく、豪華な広間をアパルトマンに付設させて、大きなガラス窓を通して天井から光を採るようにした。フランソワ一世は、その居城に麗しき技芸、とくに絵画を持ち込んだことで名を刻んだが、国民はフィリップ・ド・フランス[摂政オルレアン公フィリップ]に対して、この技芸[絵画]の

³⁸ たとえば、[DEZALLIER D'ARGENVILLE], 1749, pp.52-93.

³⁹ CROZAT, 1729-1742.

⁴⁰ DU BOIS DE SAINT-GELAIS, 1727.

至宝を最も多く首都に集めて見事な収容場所を設けたことに永遠の恩義を感じるだろう。ここにはヨーロッパのあらゆる好事家たちが訪れ、諸外国で最大級の称讃を得ている。偉大な殿下にふさわしく、すべての人に自由に開かれ、絵画のあらゆる技法とあらゆる時代について学ぶことができるこの豊かな蒐集室は、絵画にとってなんとすばらしい学校であろうか。

もしも陛下の絵画が、数の上でも価値の面でもこれらの傑作に勝っているのだとすれば—作品目録が一度も公開されていないために確かめられないのだが、そのように言われている—、それを閉じ込めておくことは、われわれ王国民の才能にとってどれほどの損失であろうか。かけがえのない価値を持つ作品が大半を占めるこれらの絵画が、しかるべき場所に展示され、自由に見ることができるになれば、好事家や外国人たちはどれほど満足するであろう。そのような場所こそが、先ほど提案した王立ギャラリーの姿である。ルーヴル宮の中に特別に造られる場所で、知られざる膨大な数の至宝が秩序立てて整理され、それらの完璧な保存に配慮しながら監視役を担う聡明な美術家の気配りによって、作品は最善の状態で保たれる。⁴¹

このようにラ・フォンは、ヴェルサイユに「閉じ込められている」国王の美術コレクションをルーヴル宮で公開することを強く求める。優れた美術品の公開は、コレクションの管理の問題を解決するばかりでなく、着想源とモデルを必要とし、様式やテーマの伝統を参照する必要がある「魂の画家」たちにとって、そしてこれを評価する愛好家や公衆に「正しい」価値基準を提供するうえで極めて有益な手段となり、最終的には物語画の復興に繋がっていくというのがラ・フォンの論理であった。さらにこの要求には、ルーヴル宮が未完のまま荒廃しているにもかかわらず放置されていることへの批判が伴っている。ラ・フォンは歴史的建造物の再興とコレクションの管理と公開、そして物語画の復興という三つの側面を

⁴¹ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.38-40.

併せ持つ包括的な策を提案したといえるだろう。

「そうすれば、これらの至宝は、リュクサンブール宮の作品のような恥ずべき荒廃に陥らずに済む。この宮殿の作品は絵画の勝利ともいうべきもので、これを所有していることで、われわれはあらゆる外国人の羨望を買っている。不朽のルーベンスの絵筆の榮譽を最大限に高めたこの崇高な作品を入手するためであれば、彼らは莫大な出費も惜しまないであろう。しかしこれらの絵画は、この実に立派なギャラリーの中でも中庭側にあり、犯罪ともいうべき管理人たちの不注意のせいで著しく損傷している。最も日差しの強い日中にも、よろい戸とガラス格子窓はすべて開け放されたままで、正午から日が完全に落ちるまで、[作品は]太陽の強い光に苛まれているのだ。これらの貴重な絵画、そしてその美は、今や君主たちが所有するあらゆる至宝を以てしても替え難い。⁴²⁾

ここではコレクションの管理について念を押すように、リュクサンブール宮の現状に言及されている。同宮はアンリ四世(在位 1589-1610)の死後、妻のマリー・ド・メディシス(MÉDICIS, Marie de ; 1573-1642)の依頼で建設された。サロモン・ド・ブロス、次いでジャック・ルメルシエが設計した宮殿内は、フィリップ・ド・シャンパーニュ、シモン・ヴーエ、ニコラ・デュシェーヌといったフランスの巨匠たちの手で装飾されたが、同宮を最も有名にしていたのは、当時、ヨーロッパの画家と謳われたルーベンスによる「マリー・ド・メディシスの生涯」連作 24 点(1622-1625 年、ルーヴル美術館蔵)である⁴³⁾。この価値ある作品が日中の強い光にさらされることで損傷しているとラ・フォンは警告し、その責任をギャラリーの管理人に負わせている。

「いまだに続くこの取り返しのつかない荒廃のことは、アントウェルペ

⁴²⁾ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.41.

⁴³⁾ リュクサンブール宮についての最新の研究は、GALLETTI, 2012.

ンで、この街の有名な好事家であるファン・ハーゲン氏から聞いて知った。氏は、王家の城館にある作品も含めたどの作品もが、このジャンルで類い稀な、第一級の価値を持っているにもかかわらず、国民が無関心であることに驚いたという。またヴェルサイユ宮の庭園で、われわれの最も美しい彫刻の数々、とくに有名なピュジェの《ミロン》[《クロトンのミロン》]と《アンドロメダ》[《アンドロメダを解放するペルセウス》]という、比類のない二点を見て心を痛めたことも話してくれた。何人ものイタリアの名彫刻家たちが、古代彫刻の最も完璧な作品にも匹敵すると思ったこの二点は、むしろ霜や風を避けるべく、アパルトマンの中に置かれる榮譽に値するのではないかと。他方、室内できわめて大事に保管されている作品はといえば、非常に古いということと、遠く離れた国から運ばれてきたという以外には崇拜すべき理由がなく、この[ピュジェの]二点よりも必然性は低い。氏はこの二点が、いうなれば鍋のようにきわめて粗い砂で磨かれてしまい、その艶ばかりでなく肌合いが(これは取り返すことができない)、その貴重な表面が剥ぎ取られているのを見たのだ。そこに表れる細部にまで行き渡った靈感や見事な鑿削きの繊細さこそが、作品の持ち味であるにもかかわらずである。素材に動きと息吹を吹き込み、そこに苦しみや悲嘆の表現を与える術を心得ていたピュジェの見事な鑿が生み出した作品を、われわれの手で、われわれ自身の手で傷つけているのを見て、氏は野蛮人たちがガリアに侵攻して、われわれの神殿や建築物や彫像を破壊した不幸な時代を思い出したという。優れた彫刻家であるルモワヌ(子)氏は、ヴェルサイユ宮で仕事をしていたときに、野蛮な見せ物となってしまったこのことについて、一度ならず心を痛めながら私に語ってくれた。⁴⁴」

ラ・フォンは 1729 年から 1737 年まで、王妃マリー・レクザンスカ (LESZCZYŃSKA, Marie Sophie ; 1703-1768) に仕える貴族として宮廷に入った経

⁴⁴ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.42-44.

験を持つ⁴⁵。この間の定期的なヴェルサイユ滞在により、国王コレクションについて知見を得、王室付きの美術家たちと交流したと推測される。フランドルに旅行をしたのは1729年秋と考えられている(しかしおそらく任務とは関係ない)。ファン・ハーゲン氏なる人物と出会って話を聞いたというのは、このフランドル滞在中のことであり、帰国後のヴェルサイユで現状を確認し、彫刻家ルモワースと語り合ったのであろう⁴⁶。

最後にラ・フォンは、フランスの絵画の「現状」の主な原因と彼が考えた流行の問題に再び注意を喚起しつつ、新たに創られるギャラリーが画家たちの競争心をいかにかき立てるかを強調する。

「われわれが持つ類い稀な至宝を保存することで、われわれ王国民の栄光にもたらされる利益については、私の主題からやや逸れた問題である。したがって、絵画のために提案した先の手段の利点を話を戻そう。

この王立ギャラリーのなかで、国王の蒐集室の膨大で見事な絵画コレクションを形成するあらゆる国々の、とりわけイタリアの多くの著名な画家たちの傍を占めるという荣誉以上に、今日の画家たちを刺激する競争心の動機があろうか。この荣誉は、陰謀を巡らす一派にも、貴族たちの庇護にも、また下位の長官たちの気まぐれにも与えられるものではないために、いっそう満足できるものになろう。またこれは、儂い美の一時的な輝きに与えられるものでもない。かりそめの美を生み出している流行により、男女が、とりわけ女性が、毎日のように群小画家たちを声高に褒め称え、今日ではすべての作品がそれに支配されてしまっている。二流の鑑定家たちや、われわれの挿絵版画家たちに週替わりで名声を与えているような気前の良い販売業者たちのためにこの神殿の扉を開くことは、同意を得ないだろう。この得がたい荣誉が与えられるのは、広い支持と公衆による称讃という印が押された優れた作品の数々によって、確固たる評判を得た者のみ

⁴⁵ この点についての詳細は、拙稿, 2012, pp.269-270 を参照。

⁴⁶ 「ファン・ハーゲン氏」については同定されていない。

である。⁴⁷⁾

この「得がたい榮譽」を付与すること、すなわち自ら提案するルーヴル宮のギャラリー（＝「神殿」）に画家の作品が収められること。これを「広い支持と公衆による称讃」による「確固たる評判」が決めるとしている点は、「公衆」を作品評価の主体に据えるラ・フォンならではの主張である。ここでいう「公衆」は、いわゆる「民衆」や「大衆」とは異なる「公明で良識のある観者⁴⁸⁾」のことである。この「公衆」がどの程度の知識を持っていると想定されているのか、また「目利き」や「愛好家」とどのように異なるのかは明示されていない。もっとも 1747 年当時の美術鑑賞の状況下では、「公衆」「愛好家」「目利き」はそれぞれ明確に区別される存在ではなかった⁴⁹⁾。一般に、「公衆」は一定以上の教養を備えた知的エリートとされる⁵⁰⁾。美術の文脈では、あくまでもそのエリートの中で、美術についてどの程度の知見があるかということが（表向きには）問題とされているのであり、美術の知識をまったく持たない鑑賞者がサロン展の会場に現れる可能性が考えられるとすれば、せいぜいルイ 15 世の治世の末期、あるいはルイ 16 世期（1774-1792）に入ったあたりからであろう⁵¹⁾。

そうであれば、『考察』出版後に繰り広げられる激しい論争で真に問題視された「公衆」の問題とは何であろうか。ここまでのラ・フォンの論述から改めて考えるに、そこにはアカデミーとの結びつきが大きく影響しているのではないだろうか。ラ・フォンは冒頭、「同輩」による批判や助言を不十分とし、その画一的な判断を非難している⁵²⁾。そしてこの後に展開するサロン展の出品作品の批評は、その内容の是非以上に、「絵筆を操ったことがない」こと⁵³⁾、「長い経験や、む

⁴⁷⁾ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, pp.44-45.

⁴⁸⁾ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.4.

⁴⁹⁾ KLUGE, 2013, p.208.

⁵⁰⁾ ハバーマス, 1994.

⁵¹⁾ ここではサロン展に来場したと推定される数の増加傾向や同時代人の証言を根拠としている（cf. SANDT, 1984; CROW, 1985）。

⁵²⁾ [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.4.

⁵³⁾ COYPEL, 1751, pp.65-66.

しる芸術の実践」が欠けていることなどが問題視され⁵⁴、画家でないこと、アカデミー会員でないことが暗に咎められているのである。ラ・フォンはこの時点ではどのアカデミーにも所属していなかった⁵⁵。国王の庇護の下に創設され、その権威を体現するアカデミーは、称讃の対象にはなっても、本来、国王以外から「評価」を受けることは想定されない。この掟を破ったこと―それが、ラ・フォンが痛烈な非難を浴びることになった根本的な理由であろう。

とはいえ、美術をとりまく状況は変わりつつあった。アカデミーと直接的な関係を持たない鑑賞者も現れ始め、公的な注文が減っていた中では、そうした「顔の分からない」鑑賞者を頼らざるを得ない状況も間近に迫っていた。ラ・フォンの美術ギャラリー案は、ある意味でアカデミーという「中間団体」を飛び越して、国王（のコレクション）と「公衆」とを直接に結びつける試みであるとも捉えられる。その意味で、ラ・フォンはアンシャン・レージュム下の文化システムに画期的な一石を投じたといえるかもしれない。

5. おわりに―提案以降の動向

以上、ラ・フォンの王立美術ギャラリー創設案の意図と背景を詳しく検討した。後に批判がなされるように、彼の主張には冗長な表現や逸脱も散見されるものの、ルーヴル宮や国王コレクション、そして王立絵画彫刻アカデミーの美術家たちが置かれた状況を踏まえ、それらの問題を包括的に解消、改善することを狙った現実的な提案であったことが明らかとなった。

それでは、このラ・フォンの提案および現状批判は、その後どのように受け止められ、実行力を持ったのだろうか。

まずラ・フォンが期待を寄せた総監トゥルヌエムだが、その後、短い着任期間の間にアカデミーの抜本的な改革を試みている。その右腕となったのがシャルル＝アントワヌ・コワペル(COYPEL, Charles-Antoine ; 1694-1752)である。1747年

⁵⁴ [MARIETTE], [c.1747 ?], p.231.

⁵⁵ 後の1750年2月に故郷リヨンの科学・文芸アカデミーの賛助会員に迎えられている (cf. JOLLET, 2001, n.16)。

早々には王付首席画家となり⁵⁶、同年 6 月 23 日にはアカデミーの院長を兼ね⁵⁷、美術行政に深く関与することになった。コワペルはトゥルヌエムの意を汲んで、院長就任後に物語画のコンクールの開催を提案する⁵⁸。かつての総監ダンタン公 (ANTIN, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin d' ; 在任 1708-1736) が 1727 年に開催した例に倣い、アカデミーの 10 人のオフィシエ(役職者)たちに参加を要請した⁵⁹。制作された作品は 1747 年のサロン展の開催に合わせて、ルーヴル宮のアポロンのギャラリーに展示された⁶⁰。また肖像画の買い取り価格を下げ、代わりにゴブランのタピスリーの下絵となる物語画の価格を引き上げた。いずれも物語画家たちの奮起を促す方策といえる。

1747 年のサロン展の開幕直後には、アカデミーの「愛好家 amateur」のポストに加えて、新たに「自由会員 associés libres」の枠を設けた⁶¹。このポストには、地位が高く文芸に造詣が深い人物の中から 8 人が選ばれ、アカデミーの例会での投票権は持たないものの、美術の公的に支援する立場として位置づけられた⁶²。同年 11 月には前総監のオリーに替わって国王に総裁への就任を要請し、国王に

⁵⁶ PVAPS, t.VI, p.46 [le 28 jan. 1747].

⁵⁷ PVAPS, t.VI, p.57 [le 23 juin 1747].

⁵⁸ トゥルヌエムは 1746 年 9 月 3 日のアカデミーの会合で、画家たちの間の競争心を高めるために、国王のための絵画を注文する考えがあることを示していた。ただしこの時点では、コンクールという方法を採用するかどうかは明示されていない。(PVAPS, t.VI, p.35 [le 3 sep. 1746].)

⁵⁹ PVAPS, t.VI, p.45 [Lettre de Tournehem, datée du 17 jan. 1747].

⁶⁰ サロンのリヴレに各作品の主題に関する詳細な解説が掲載されている (GUIFFREY, 1990-1991, t.2, pp.14-18)。参加者の互選によって賞が授与されることになっていたが、最終的には全員が受賞することとなり、全作品が各 1,500 リーヴルで国王に買い上げられた。翌年以降も同様に開催するはずだったが実現しなかった。(PVAPS, t.VI, p.64; ENGERAND, 1901, p.LI.)

⁶¹ PVAPS, t.VI, p.64.

⁶² 最初に任命されたのは、歴史家で地理学者のドーベ侯爵バッシ、ユルスト、碑文アカデミー書記のフレレ、著名な蒐集家で考古学者でもあったカルヴィエール元帥、科学アカデミー会員のロヴァンダル元帥、愛好家で版画家のシュヴァリエ・ド・ヴァロリとヴァトレ、王室建造物局監督官イルであった(PVAPS, t.VI, pp.65, 67, 69, 111)。後の 1756 年にはローマ賞大賞授与への投票権が認められることになる(PVAPS, t.VII, p.23)。

よるアカデミーの庇護を印象づけた。1750年12月19日には、当時随一の愛好家として名高かったピエール＝ジャン・マリエットが自由会員に選ばれている⁶³。

その一方で、物語画家の制作に欠かせないものとして、18世紀に入って軽視されていた古典教育や講演などの再整備も進めた。まず着手したのは、古典文学の知識を必要とする物語画家たちのための蔵書の拡充である。当時のアカデミーの蔵書は不十分なものだったため⁶⁴、版画商で書籍も扱っていたマリエットの協力を得て、コワペルが選んだ180点あまりの書籍を揃えた。ここでようやくホメロス、ウェルギリウス、オウィディウス、ディオドロス・シクロス、プルタルコス、パウサニアスなどの古典が備えられることとなり、他にもアナクレオン、サッフォー、タッソー、そしてミルトン、コルネイユ、ラシーヌ、モリエールなどの演劇やオペラの作品集も加えられた。歴史書としては、ダニエル神父やモンフォーコンの著作、そしてションプルやバニエにらの神話書が見られた⁶⁵。また、世期初頭のロジェ・ド・ピールによる「絵画原理講義」以降、完全に下火となり、開催数も参加者も激減していた「講演」を復興させ、アカデミーの生徒たちにも参加を義務づけた⁶⁶。加えて、ローマ賞大賞を受賞した若い画学生たちが留学前に予備知識を学ぶ場として「王立選抜生学校 Académie royale des élèves protégés」という新たな教育機関を設立する。毎年6人の学生が3年間、寄宿生活を送り、古典文学や歴史などの基本的な教養を身につけ、アカデミーの教授から実技の指導を受け、ローマ滞在に備えた。ここには、大賞応募者・受賞者の質の低下に歯止めをかけ、将来の物語画家を育てる目的があったものと考えられる。

このようにして新総監は、数々の新たなシステムを導入してアカデミーを活性化させると共に、「正しい」秩序の回復、すなわち物語画の復権を試みた。並行して、美術に理解の深いさまざまな分野の愛好家たちをアカデミーと結びつけることで、「自由学芸」としての美術という位置づけを確認し、アカデミー支援の

⁶³ PVAPS, t.VI, pp.243-244.

⁶⁴ ロマッツォやマルヴァジア、パデール、ペロー、そしてロジェ・ド・ピールなどの著作しかなかったという (LOCUQIN, 1912, pp.9-10)。

⁶⁵ PVAPS, t.VI, pp.52-54.

⁶⁶ LOCUQIN, 1912, p.12.アカデミーの講演については、LICHTENSTEIN et MICHEL, 2006-2012.

体制を強化して外堀を埋めた。

総監が『考察』を読んでいたかどうか、ラ・フォンの提言に従ったのかどうかを明確に示す証拠は見つかっていない。とはいえ、こうした新しい施策の数々は、ラ・フォンが『考察』の中で告発した現状に対応していることは疑い得ない。さらに、リュクサンブール宮のルーベンスの連作の管理を改善したこと、そして同宮で1750年10月から、フランスで初めて国王コレクションの一部を公開したことを鑑みるならば、ルノルマン・ド・トゥルヌエム的美術政策に対するラ・フォンの影響は拭い去りがたいように思われる⁶⁷。いずれにしても、ラ・フォンの批判は功を奏し、その提言は部分的にはあるが実現を見た。

ラ・フォンの反響は美術行政のレベルに留まらなかった。『考察』自体は、公衆を判断主体に仕立て上げ、国王の庇護の下にあるアカデミーの美術家たちに物を申すスキャンダラスな著作として大論争を引き起こした。しかしながら、国王コレクションを公開する美術ギャラリーの開設案については反論するものは見当たらず、各方面で好意的に受け止められる。たとえば『考察』に続いて刊行されたサン＝ティヴ(SAINT-YVES; ?-?)が著したとされる1748年のサロン評や、バイエ・ド・サン＝ジュリアン(BAILLET DE SAINT-JULIEN, Louis-Guillaume; 1715?-?)の手になるとされる『絵画・彫刻・建築に関する***氏への手紙』(第2版)においては、ラ・フォンの提案内容が引用され、賛同が示されている⁶⁸。

ラ・フォンが王立美術ギャラリーの創設を提案した頃、ヨーロッパの各国では美術館や博物館を設立する動きが活発になっていた。デュッセルドルフ選帝侯のギャラリー(1710年)、ローマのカピトリノー美術館(1734年)、ナポリのカポティモンテ宮絵画館(1739年)、ドレスデン絵画館(1744年)、ザクセン選帝侯のギャラリー(1746年頃)など、イタリアや神聖ローマ帝国で、次々と君主のコレクションが公開されている⁶⁹。こうした美術館やギャラリーは、バショモンやラ・フォンが国王コレクションの訪問者として外国人を想定していたこと

⁶⁷ この点については、拙稿, 2009 を参照。

⁶⁸ [SAINT-YVES?], 1748, pp.110-111 ; [BAILLET DE SAINT-JULIEN], 1749, pp.89-90.

⁶⁹ POMMIER, 1995, pp.33-34.

からも窺えるように、外国人旅行者にとってのいわば「観光名所」のひとつとして機能した。フランスの美術行政や愛好家たちがこうした動向を知らなかったはずはない。ラ・フォンの提案は同時代人に突飛な印象を与えるものではなく、むしろ賛同を得るだけの素地は十分に育っていたと考えられる。

ギャラリーの提案を終えたところで、以下、ラ・フォンはようやくサロン展の出品作品の批評に着手することになる。ラ・フォンが評価したのはどのような作品か、それは同時代の認識とどの程度ずれがあるのか、その判断はこれまでの主張と整合性を保っているのか、といった問題については、稿を改めて論じたい。

【参考文献】

A. 底本

[LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye: Jean Neaulme ([4]-155p; in-12) (Genève: Slatkine, 1970).

B. 校訂本

DEMORIS (R.) et FERRAN (F.), éd., *La peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris: Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001.

JOLLET (É.), éd., *La Font de Saint-Yenne: Œuvre critique*, Paris: ÉNSBA, 2001.

C. 手稿史料

Archives nationales de Paris,

O1/1907(B)/16 : [BACHAUMONT (L. P. de)], « Mémoire », [1747].

Bibliothèque nationale de France (Arsenal)

MS 4041/144-151 : [BACHAUMONT (L. P. de)], « Mémoire sur le Grand Salon du Louvre &c », [1746].

MS/4041/427-8 : [BACHAUMONT (L. P. de)], « Mémoire », [1747].

MS/4041/440-445

D. 一次文献

BAILLY (N.), *Inventaires des collections de la Couronne. Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710*, (publié par F. Engerand), Paris : E. Leroux, 1899.

[BAILLET DE SAINT-JULIEN (L.-G.)], *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, à M. ***..., (2^e éd.), Amsterdam, 1749.

COYPEL (Ch.-A.), « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 », *Mercure de France*, nov.1751, pp.59-73.

CROZAT (P.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins*, (3 vols.), Paris : Impr. Royale, 1729-1742.

[DEZALLIER D'ARGENVILLE, (A.-N.)], *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris : De Bure l'aîné, 1749.

DU BOIS DE SAINT-GELAIS (L.-F.), *Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, Paris : d'Houry, 1727.

FELIBIEN (A.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris : F. Léonard, 1668. 邦訳「アンドレ・フェリビアン『王立絵画彫刻アカデミー講演録序』(上)」(栗田秀法ほか訳)、名古屋大学名古屋大学文学部美学美術史研究室「美学美術史研究論集」第17・18号、1999・2000年、105-115頁; 同「アンドレ・フェリビアン『王立絵画彫刻アカデミー講演録序』(下)」、同第19号、2001年、83-101頁。

GUÉRIN (N.) et DEZALLIER D'ARGENVILLE (A.-N.), *Description de l'académie royale des arts de printure et de sculpture*, Paris : J. Collombat, 1715 (Genève : Minkoff Reprint, 1973).

GUIFFREY (J.-J.), éd., *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, (42 vols.), Paris : Liepmann Sohn et Dufour, 1869-1872 (Nogent-le-Roi : Librairie des arts et métiers, 1990-1991, 8 vols.).

[LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris, dialogue. Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en*

France. Avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet, (nouv. éd. corrigée & augmentée), [Paris : Michel Lambert], 1752.

[MARIETTE (P.-J.)], *Note de Mariette à propos de cette brochure* [Réflexions], (manuscrit), [c.1747 ?].

MARIETTE (P.-J.), *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, (ouvrage publié par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon), (6 vols.), Paris : J.-B. Dumoulin, 1853-1862.

PVAPS : MONTAIGLON (A. de), éd., *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1792)*, (11 vols.), Paris : J. Baur, 1875-1909.

[SAINT-YVES?], *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748...*, Leyde : E. Luzac junior, 1748.

E. 二次文献

BERGER (R.W.), *Public access to art in Paris : a documentary history from the Middle Ages to 1800*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.

BRESC-BAUTIER (G.), dir., *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris : Gallimard, 2004.

CROW (Th. E.), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven ; London : Yale University Press, 1985.

ENGERAND (F.), éd., *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi*, Paris : Ernest Leroux, 1901.

ÉTIENNE (N.), *La restauration des peintures à Paris, 1750-1815 : pratiques et discours sur la matérialité des oeuvres d'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

FIERRO (A.) et SARAZIN (J.-Y.), *Le Paris des Lumières : d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris : RMN, 2005.

GALLETTI (S.), *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, Paris : Picard, 2012.

GUICHARD (Ch.), *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008.

HABERMAS (J.), *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990 (2nd ed.). 邦訳『公共性の構造転換 第2版』細谷貞雄・山田正行訳、未来社、1994年。

HONOUR (H.), *The Neo-classicism*, Harmondsworth : Penguin, 1968. 邦訳『新古典主義』白井秀和訳、中央公論美術出版、1996年。

KLUGE (D.), « La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières », in CHASSY (É. de), dir., *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, (acte du colloque), Paris : Somogy, 2013.

LICHTENSTEIN (J.) et MICHEL (C.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, (9 vols.), Paris, ENSBA, 2006-2012.

LOCQUIN (J.), *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris : H. Laurens, 1912 (Arthena, 1978).

McCLELLAN (A.), *Inventing the Louvre—Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994.

MICHEL (P.), éd., *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, (actes de la journée d'études), Bordeaux : Les cahiers du Centre François-Georges Pariset : Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002.

MICHEL (P.), *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

大野芳材「ピエール・クロザと 18 世紀前半のフランス絵画」、高階秀爾先生還暦記念論文集編集委員会編集『美術史の六つの断面』東京：美術出版社、1992年、149-162頁。

POMIAN (K.), *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1987. 邦訳『コレクション 趣味と好奇心の歴史人類学』吉田城・吉田典子訳、平凡社、1992年。

POMMIER (E.), dir., *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, (actes du colloque), Paris : Klincksieck, 1995.

SABATIER (G.), *Le prince et les arts : stratégies figuratives de la monarchie française*,

de la Renaissance aux Lumières, Seyssel : Champ Vallon, 2010.

SANDT (U. van de), « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », in *Diderot & l'art de Boucher à David : les Salons, 1759-1781*, (cat.exp.), Paris : RMN, 1984, pp.79-93.

島本淳『美術カタログ論 記録・記憶・言説』三元社、2005年。

STUFFMANN (M.), « Les Tableaux de la collection de Pierre Crozat », *Gazette des Beaux-Arts*, 72, 1968, pp. 5-142.

田中 佳「美術における『公衆』の誕生—1740年代後半の論争を中心に—」『一橋論叢』131-2, 2004, pp. 55-73.

—「ルーヴル美術館構想の萌芽—リュクサンブール宮ギャラリーの開設とその機能(1747-1750年)—」『一橋社会科学』2009, 1-2, pp. 1-13.

—「ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(1) —出版の背景—」『聖学院大学総合研究所紀要』54, 2012, pp. 267-284.

—「ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(2) —物語画の衰退—」『聖学院大学総合研究所紀要』55, 2013, pp.415-440.